

## РИТОРИКА И РУССКИЙ РОМАН XVIII ВЕКА

Автухович Т. Е. (Гродно)

А. Н. Веселовский был одним из первых, кто поставил вопрос о влиянии риторической культуры на формирование повествовательной техники античного романа: греческие образцы этого жанра, сложенные по известной модели и допускавшие риторическую разработку, «...принадлежат софистической школе»<sup>1</sup>. Позднее эта гипотеза была развита А. В. Болдыревым<sup>2</sup>, Б. Грифцовым<sup>3</sup>, М. М. Бахтиным<sup>4</sup>. Бахтин, в частности, характеризуя развитие европейского романа, указывал на наличие сквозной риторической традиции, которая прослеживается от античности до рубежа XVIII-XIX вв. (софистический роман – рыцарский роман – барочный историко-героический роман – прециозный роман). В то же время реалистический роман XIX в., по его мнению, уже отчетливо антириторический жанр, противостоящий риторике как системе, претендующей на универсальность и законченность, именно в силу своей принципиальной незавершенности<sup>5</sup>. Уточняя идеи М. М. Бахтина, А. В. Михайлов показал, что роман и в риторическую эпоху, воспринимая влияние преобладающего художественного мышления, в то же время представлял собой необходимый диалектический противовес, потенциальную антиритори-

---

<sup>1</sup> *Веселовский, А. Н.*: Из истории романа и повести. Материалы и исследования. Вып. 1. Греко-византийский период. Спб. 1886, с. 12.

<sup>2</sup> Ср.: «... в истории романа риторика, по-видимому, была той стихией, из которой вышел роман. Наиболее ранние образцы романа, сохранившиеся в отрывках папирусов, симметричным расположением всех действующих лиц, обилием речей с применением всех правил риторики, указывают с большой ясностью на то, где именно надо искать прародителей позднейших произведений этого типа». – *Болдырев, А. В.*: Ахилл Татий и его роман. В кн.: Ахилл Татий. Левкиппа и Клитофонт. М. 1925, с. 12.

<sup>3</sup> *Грифцов, Б.*: Теория романа. М. 1927.

<sup>4</sup> Ср.: «... вся художественная проза и роман находятся в теснейшем генетическом родстве с риторическими формами». – *Бахтин, М. М.*: Слово в романе. В кн.: Бахтин, М. М.: Вопросы литературы и эстетики. М. 1975, с. 82.

<sup>5</sup> *Бахтин, М. М.*: Эпос и роман. В кн.: Бахтин, М. М.: Вопросы литературы и эстетики, с. 447.

ческую тенденцию, которая будет в полной мере реализована лишь в XIX в.<sup>6</sup> На наш взгляд, можно говорить о том, что принципиальная несовместимость романного и риторического универсума, с одной стороны, обуславливала своеобразие поэтики ранних форм романа, приводя к невыявленности возможностей романного жанра в риторическую эпоху, а с другой стороны, была стимулом для поисков собственно романного жанрового содержания и романной жанровой формы<sup>7</sup>.

В целом же проблема взаимодействия риторики и романа на различных этапах развития мировой литературы может рассматриваться как одна из узловых проблем современной исторической поэтики, потому что по существу за ней стоит взаимодействие таких основополагающих категорий, как тип художественного сознания (мифориторический) и жанровое (романное) мышление.

Особый интерес эта проблема приобретает при изучении так называемых «литератур второго поколения», в частности русской, которая в XVIII в. развивается по модели ускоренного развития, усваивая на коротком временном отрезке основные уроки риторического мышления. Причин, предопределяющих актуальность данной проблемы, две, они же обуславливают аспекты нашего дальнейшего разговора. Прежде всего исследование взаимодействия риторики и литературы, риторического и романного мышления на национальном материале позволяет подтвердить наличие общих закономерностей как в истории мировой литературы (которая сейчас рассматривается как история развития и смены различных типов художественного сознания<sup>8</sup>), так и в истории романного жанра. Не менее важно другое: постановка проблемы «риторика и литература» позволяет более адекватно представить процесс взаимовлияния и взаимодействия литератур, который в традиционалистскую эпоху осуществлялся иначе, нежели в XIX-XX вв., а значит, более точно оценить масштабы и пути влияния переводного европейского романа на формирование раннего русского романа, которое начинается в 1760-1770-е гг.

<sup>6</sup> Михайлов, А. В.: Роман и стиль. В кн.: Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М. 1982.

<sup>7</sup> См. об этом в нашей статье: Автухович, Т.: Риторический и романский универсум и их взаимодействие в русской прозе XVIII века: К вопросу о своеобразии романного повествования в XVIII в. В кн.: Русская проза эпохи Просвещения. Новые открытия и интерпретации. Под ред. Элизы Малек. Wydawnictwo Uniwersytetu Lodzkiego. Lodz 1996, с. 13-22.

<sup>8</sup> См. статьи в сб.: Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М. 1994.

В самом деле, непредвзятый анализ социокультурной ситуации в России в первой половине XVIII в. выявляет переход к парадигмальному типу культуры или к мифориторическому типу художественного сознания: в это время происходит стремительная риторизация общественных отношений; риторика утверждается в качестве центральной части гуманитарного знания, подчиняя своему влиянию все сферы художественного творчества – живопись, архитектуру, театр, музыкальное искусство. Риторика в России в это время выступает не только и не столько как наука о правилах красноречия, сколько как философская концепция, предлагающая способы «упорядочивания» (термин С. С. Аверинцева) мироздания как объекта художественного познания. Центральным риторический трактат XVIII в. *Риторика* М. В. Ломоносова может поэтому рассматриваться сегодня в качестве своеобразного автоописания русской культуры XVIII в. Конституирующими признаками этой культуры, парадигмальной по своей сути, являются следующие: во-первых, субъектно-объектная модель искусства как способа общения автора с читателем (любое произведение рассматривается как способ передачи нравственной истины); во-вторых, рационалистическое понимание природы художественного творчества: произведение искусства есть линейное развертывание авторской мысли, которая может быть при необходимости реконструирована читателем в виде однозначной формулы-сентенции; в-третьих, риторический алгоритм создания произведения, предусматривающий: опосредованное мифориторической парадигмой изображение реальности; риторическую модель текста как монологического авторского высказывания; наконец, особый вид слова, риторическое слово, выступающее в двух ипостасях – либо как однозначное оценочное слово, фиксирующее авторскую позицию, либо как не прямое слово описательной перифразы, в которой материализуется культурная парадигма<sup>9</sup>.

Риторическая культура и определяет в России XVIII в. пути формирования и динамику развития разных жанров. В то же время стремительно развивается и само риторическое мышление. В пределах нескольких десятилетий в русской литературе происходит смена нескольких типов риторического высказывания, т. е., несомненно, воспроизводится тот процесс, который в европейских странах протекал в течение столетий: от сентенциозной риторики к риторике индивидуального размышления и затем

<sup>9</sup> Более подробно об этом см. в нашей книге: *Автухович, Т. Е.*: Риторика и русский роман XVIII в.. Взаимодействие в начальный период формирования жанра. Гродно 1995.

– к риторике чувства и страсти (термины У. Онга<sup>10</sup>). Для нас в данном случае важно подчеркнуть закономерность данного процесса, который, хотя и не синхронно, воспроизводится во всех литературах.

В такой культурной ситуации, когда риторика определяет и тип мировосприятия, и художественный код эпохи, когда риторическая (ораторская модель) высказывания является прообразом всех жанров, в 60-е гг. XVIII в. появляются первые русские романы.

Стоит вспомнить, что еще совсем недавно русский роман этого периода рассматривался как подражательный и потому не заслуживающий внимания. Масштабы внедрения переводного западноевропейского романа в русское культурное пространство XVIII в. настолько завораживали исследовательскую мысль, что усилия большинства ученых были направлены на выявление конкретного источника заимствования, сами же произведения первых русских романистов вызвали настороженно-скептическое отношение как потенциально несамостоятельные. История русского романа, таким образом, представляла в редуцированном виде и начиналась с пушкинского *Евгения Онегина*.

Между тем нельзя не заметить, что роман в русской литературе родился по крайней мере трижды: в *Повести о Савве Грудцыне* (вторая половина XVII в.) уже есть предчувствие романной проблематики, однако этот эпизод, который условно можно считать своеобразным «самозарождением» романа на почве национальной повествовательной, прежде всего сказочной, традиции, не нашел своего продолжения. Потребовалось второе «рождение» романа уже из волн риторической культуры, усвоение повествовательной романной техники риторического образца, прежде чем появился пушкинский «роман в стихах», в котором еще не завершен спор между поэтикой и риторикой, но уже найдено романное содержание и определены основные принципы романного мышления.

При такой постановке проблемы русский роман XVIII в. предстает не как досадное недоразумение, а как необходимый этап жанрового самоопределения, влияние же риторической культуры выступает не как «фондовая помеха», а как обязательная школа профессионализма.

<sup>10</sup> У. Ong пишет о том, что в конце XVI-перв. пол. XVII в. в европейских литературах «логика устного рассуждения (discourse) и соответствующая ей сентенциозная риторика уступали место логике индивидуального размышления (private inquiry) и свойственной ей более скупой на украшения риторике, которая затем была вытеснена риторикой чувства и страсти». См.: Ong, *W.*: Rhetoric, Romance and Technology. Studies in the Inraction of Expression and Culture. Cornell university press, p.101-102.

В чем же содержательный смысл этого этапа, в чем содержательный смысл уроков риторики для романа?

Попробуем ответить на этот вопрос на примере произведений Ф. Эмина.

Уже в первом своем романе *Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда* Ф. Эмин обращается к повседневности, к изображению судьбы частного человека, вводя в повествование многообразный эмпирический материал – сведения об истории, географических и климатических особенностях тех стран, куда судьба забрасывает его героя. Простейшая повествовательная форма путешествия воспроизводила необработанную, «сырую» реальность, недискретный временной поток и в этом отношении приближалась к исторической прозе. Подобный тип повествования был известен уже древнерусской литературе. Однако на этот непрерывный фон романист накладывает вымышленный сюжет – рассказ о перипетиях любовного треугольника Мирамонд – Зюмбюла – Белиля. Риторически организованный, этот сюжет представлял собой попытку первоначального выделения законченных, внутренне статичных эпизодов – «остановленных мгновений», при этом каждый такой эпизод выполнял функцию «риторического задержания», поскольку в пространственных монологах и диалогах персонажей психологическая основа любовной коллизии подвергалась предельной риторической разработке.

Таким образом, риторика, которая допускает повествование только о том, что происходит «здесь» и «сейчас» перед внутренним взором оратора, давала навык сюжетной организации. В данном случае можно говорить о риторической трансформации исторического повествования.

Однако параллельно в романе осуществляется риторическая рефлексия над мифом, с которым тоже генетически связан роман и от которого он тоже должен отграничиться, чтобы найти собственное лицо.

В самом деле, так называемые «общие места» романских сюжетов: любовь героев, их разлука, скитания сквозь морские бури, кораблекрушения, пустыни, леса – являются риторической трансформацией древнейших мифологических констант бытия. Мифологические метафоры становятся важнейшими факторами сюжетной динамики в условном романном сюжете. Синкретическое единство понятия и образа, характерное для мифа, в риторическую эпоху разрушается и в ранних формах романа предстает в виде логически преобразованной цепочки событий. Мифологические модели становятся объектом риторической рефлексии.

Если сюжет мифа – это «система развернутых в словесное действие метафор», причем эти метафоры «являются системой иносказаний основного образа»<sup>11</sup>, то в романном сюжете мифологические модели утрачивают свою иносказательность и обретают тенденцию к реализации в сюжетном действии. Так, метафорический образ сада как воплощения земной любви (сад Афродиты и Эроса) чаще всего выступает в антонимической паре с образом бесплодной пустыни (степи, леса); в то же время познание сада есть постижение духовной и моральной истины<sup>12</sup>. Развернутая в сюжет, эта метафорическая антиномия определяет сюжетное действие другого романа Ф. Эмина *Любовный вертоград*, в котором скитания героя материализуют его поиски истинной любви. С еще большей очевидностью мифологический источник просвечивает в таком традиционном элементе романного сюжета, как кораблекрушение.

Таким образом, именно риторический компонент реализует суггестивную функцию сюжета, о которой писал еще А. Н. Веселовский<sup>13</sup>. Сюжет «подсказывает» авторскую идею через систему развертывания событий в повествовании. При этом риторически переосмысленный миф стремится к логически прямолинейному «овеществлению» в сюжете; риторические же «задержания» представляют читателю необходимый комментарий (психологическую «разработку») сюжета. В целом сюжет в ранних формах романа представляет собой результат риторической трансформации фавулы – фавулы мифа и фавулы истории.

Однако это свидетельствует о том, что уроки риторики, как ни парадоксально, способствуют жанровому самоопределению романа – его дифференциации от истории с одной стороны и от мифа с другой.

Безусловно, риторическая рефлексия над мифом в романах Ф. Эмина предстает уже только как дань древней традиции, не случайно позднейших исследователей удивляла архаическая повествовательная структура его произведений. В то же время закономерным является то, что Эмин актуализирует эту традицию, и делает это, на наш взгляд, ориентируясь на уровень массового читателя, для которого более привычным был принцип последовательного, хроникального изложения событий.

<sup>11</sup> Фрейденберг, О.: Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л. 1936, с. 9.

<sup>12</sup> См. об этом: Сазонова, Л. И.: Идеино-эстетическое значение («мысленного сада») в русском барокко. В кн.: Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII-начала XVIII в. (Отв. ред. А. Н. Робинсон) М. 1989.

<sup>13</sup> Веселовский, А. Н.: Историческая поэтика. Л. 1940, с. 71-72.

Мифологические «подсказки» обнажали причинно-следственные связи, на которых основывается сюжетосложение в романе и которые не свойственны риторическому мышлению.

Закономерно и другое: функциональное сходство культурных ситуаций, порождающих роман. И в античности, и в России XVIII в. он появляется в лоне риторической культуры, благодаря и в то же время вопреки ей. Благодаря – потому что уроки риторики, как было показано выше, формировали навыки сюжетосложения; вопреки – потому что романист риторической эпохи, следуя господствующему риторическому коду, который определяет его творческое мышление, неизбежно сталкивался с комплексом взаимосвязанных проблем, вытекавших из принципиальной несоместимости риторического и романного универсума. Это прежде всего проблема достоверности романного вымысла, проблема повествования и проблема изображения мира и человека в нем.

Попробуем показать сущность этих проблем на примере анализа любовного сюжета в романах Ф. Эмина. На наш взгляд, этот пример наиболее репрезентативен, потому что, обращаясь к перипетиям любовного чувства, писатель по существу открывает чисто романное содержание – жизнь частного человека. Каким же предстает человек и его внутренний мир в риторическом романе?

Принципиальным свойством риторического высказывания является его монологичность. В мире риторического произведения герои не имеют самостоятельного бытия, они служат лишь иллюстрацией изначально существующей в авторском сознании идеи. Не случайно поэтому сюжеты трех оригинальных романов Ф. Эмина (*Непостоянная fortuna*, *Награжденная постоянность*, *Письма Эрнеста и Доравры*) построены на ситуации любовного треугольника, в котором изначально заданное противопоставление героинь (доверчивая и честная Зюмбюла – коварная Белиля, мстительная и тщеславная Изиды – великодушная и скромная Сарманда, возлюбленная Доравры – нежеланная жена) по существу остается неизменным до конца повествования. Сменяющие друг друга эпизоды ничего не добавляют к характеристике героинь. Но в неизменном мире с неизменными героями многократно возрастает роль риторической (словесной) разработки сюжетной ситуации. Поэтому в романном жанре Ф. Эмин пытается создать универсум риторического образа, опираясь на важнейшие универсалии риторической культуры – довод «вероятно» («эйкос») и довод «естественно», «заведено» («препон»). Ориентация на универсалию «заведено» обуславливает постоянные

апелляции автора и его героев к мифу, к законам природы, к многовековой исторической и культурной традиции, попытки осмыслить чувства и поступки конкретных людей через глобальные закономерности мироздания. «Разве я первая на свете любить начала? ... – вопрошает Зюмбюла. – Греческие летописцы такими приключениями все книги свои наполнили»<sup>14</sup>. Ей вторит Мирамонд: «Любит голубь свою голубку и ежечастыми лобзаниями друг друга забавляют. Несчастный соловей... жалостными и под небеса восходящими пениями изъясняет свою любовь... Если бы любовь имела рассуждения, то не влюбилась бы Федра в Иполита, бывши его мачехою... Несчастный Клименей не влюбился бы так жестоко в свою прекрасную дочь Гарпалису...» (М, I, с. 137-138, 162-163). Любое явление, любое событие, таким образом, осознается в романе не как индивидуально-конкретное, а как отвлеченно-абстрактное, подвластное обобщающей рассудочной мысли.

В то же время этот поток слов, словесных (культурных, мифологических, природных) образов существует сам по себе, затмевая или загромождая героя, живого человека с его чувствами, от читателя. Читатель в первую очередь воспринимает культурную парадигму, ибо риторическая культура воспроизводит не реальный мир вещей, явлений, чувств, а парадигму чувства, явления вещи. Слова и вещи в этом риторическом пространстве никак не связаны друг с другом. Поэтому любовь Мирамонда и Зюмбюлы (Лизарка и Сарманды, Эрнеста и Доравры), соотношенная с любовью мифологических персонажей, трансформируется в такой же миф.

В создании парадигмы участвуют и речи – монологи и диалоги, которыми обмениваются персонажи, – всегда риторически организованные. Вот фрагмент монолога, произнесенного Мирамондом по поводу мнимой смерти Зюмбюлы: «...Но что я говорю, что ты любовной не знала науки! Как я в таких моих изречениях ошибаюсь! Знала ты, как побеждать к любви несклонных; известно тебе было, что из кремня не можно вырубить огня, не ударя оной о железо, и что жестокость больше жестокостию порождаема бывает. Умела ты слабое мое сердце, которое окамененным называла, на мелкия сокрушить частицы ...» (М, I, с. 158).

<sup>14</sup> Эмин, Ф.: *Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда*. СПб. 1763. Ч. 1, с. 135. Далее текст цитируется по этому изданию, страницы указываются в скобках после цитаты (сокр. – М). Другие романы цитируются по следующим изданиям: Эмин, Ф.: *Награжденная постоянность, или Приключения Лизарка и Сарманды*. СПб. 1764 (сокр. – Л); Эмин, Ф.: *Письма Эрнеста и Доравры*. СПб. 1766, ч. 1-4 (сокр. – П).



Однотипно оформленные компоненты создают смысловой, структурный и ритмический параллелизм. Перед нами типичная ораторская проза, пример искусственно организованной речи. Однако степень ее риторической организованности прямо пропорциональна степени удаленности от объекта рассуждения, потому что слова в таком тексте, вступая в звуковые, синтаксические переключки друг с другом, уже создают свой собственный мир, задача которого – поразить, удивить, усладить читателя магией звучания, но не изобразить мир реальный.

Мир риторической культуры – это мир перифразы, которая тоже создает вокруг вещи миф, не называя ее, а косвенно описывая. Вот с какой тирадой обращается Мирамонд к Зюмбюле после первого их поцелуя: «Ни Геба, дочь на Олимпе гремящего, ни прекрасной Ганимед столь сладкоприятных не изливали Нектаров, какими сладостями ты, красоты и нежности богиня, на место первых ныне Юпитером избранная, млящую мою душу напоила» (М, I, с. 197-198). В этом отрывке в сущности ничто не названо прямым словом: Зевс подразумевается под словами «на Олимпе гремящий», Зюмбюла – «красоты и нежности богиня», «напоить сладостями» означает «поцеловать». Перифраза отрывает мир от его материальной сути, мифологизирует его. При этом в риторическом тексте происходит сублимация чувства в слово.

Однако таким же мифом предстают и сами герои. Так, Доравра, героиня последнего романа Ф. Эмина – совокупность перифраз: «всех приятностей собор», «святилище добродетели», «храм вежливости» и т.д. Между тем перифраза есть «напряжение между словом и вещью: объект не назван, но его качества перечислены»<sup>15</sup>. По сути стиль перифразы чреват исчезновением вещей. Сюжетно эта дематериализация персонажей проявляется в том, что герои не вступают в реальный контакт: между ними словно воздвигнута парадигма слов, образов, сравнений, каждый из них – своеобразный «человек-невидимка». Возможно, поэтому в ранних формах романа сюжет строится на путешествии разлученных героев.

В первом романе Ф. Эмина мы находим такое высказывание: «Лицо было сердца ее зеркалом, в которое есть ли бы он с прилежностью посмотрел, ясно бы себя в оном увидел» (М., I, с. 146). Ряд взаимных отражений не фиксирует ничего, кроме пустоты. Образ зеркала в дан-

<sup>15</sup> Wellek, R., Worren, A.: The Theory of Literature. NY. 1956, p. 172.

ном отрывке – ключевой образ всей риторической культуры, подменяющей вещи словами (перифразой).

Соответственно возрастает роль трансформируемой в романном пространстве риторической универсалии «эйкос»: намерения и гипотетическое конструирование событий явно преобладает над реальными действиями персонажей. («Может статься, что Доравра выйдет замуж за такого человека, который будет ее принуждать, чтобы его больше любила, нежели он того достоин. Может и то случиться, что он, примечая частые ее вздыхания и слезы, которые, я думаю, нескоро из очей ее течь перестанут, будет подозревать о ее невинности» (II, II, с. 91-92). Ослабленный сюжетно-событийный ряд – закономерное следствие установки риторического мышления на толкование, а не на изображение. Этим объясняется и специфика ранних форм романного повествования, которое не выражает, а рассказывает<sup>16</sup>.

Самодостаточность риторической культуры, для которой характерна любовь к слову как таковому (замечательный русский философ Я. Козельский в конце 1760-х гг. не без иронии напишет, что мечтает о писателе, который бы «не влюблялся так в свое красноречие, чтобы менять строгую правду на красоту своего слога»<sup>17</sup>) по существу делала роман непроницаемым для мира действительности. Тенденция к толкованию и авторитетному высказыванию противоречила тяге романа к изображению событийной динамики жизни. Универсалистский пафос риторического мышления нейтрализовал тенденцию к исследованию многообразия частных человеческих судеб. Монологичность авторского высказывания исключала свободное развитие вымышленного сюжета и самостоятельное инобытие персонажей. Стилистика ораторской речи в реальном интерьере подчеркивала недостоверность риторического вымысла-«фигурации». Все вместе взятое обнажало искусственность языка риторической культуры.

История раннего русского романа (1760-1770-х гг.), воспроизводящая путь европейского романа на протяжении многих веков, есть история борьбы романного и риторического универсума. Эта борьба приводила либо к попыткам максимально совместить оба типа универсума –

<sup>16</sup> У. Бут называет эту форму повествования авторитетным высказыванием. – См.: Booth, W.: The Rhetoric of Fiction. The University of Chicago Press. Chicago-London 1961.

<sup>17</sup> Козельский, Я.: Философские предложения. Спб. 1768, с. 35-36.

и в результате появлялся так называемый экстенсивный роман, логическим пределом которого был барочный историко-героический и любовно-авантюрный роман, ставший образцом для *Мирамонда*; либо к преобладанию одного из типов универсума – риторического (пример – государственно-политический роман вроде *Приключений Телемака* Фенелона и *Приключений Фемистокла* Ф. Эмина, в котором типично риторический жанр «разговора» становится формообразующим началом, интенция риторической культуры на передачу готовой информации от автора к читателю и на создание парадигмы общественного устройства естественно реализуется в форме прямого поучения) или романного (античный любовный роман с вымышленными приключениями, в России – *Приключения Лизарка и Сарманды* Ф. Эмина).

Наличие всех этих вариантов взаимодействия риторического и романного универсума уже в творчестве Ф. Эмина побуждает поставить вопрос о том, что именно процесс жанрового самоопределения русского романа, процесс поиска собственного жанрового содержания и собственной жанровой формы определял направление и внутренний смысл усвоения западноевропейских образцов, принципы отбора объектов для подражания и достаточно закономерный характер этого подражания. Это значит, что усвоение трансплантированной романной традиции в России не может быть представлено в виде механического «перетекания» художественных форм по элементарной схеме: переводы – переделки – подражания – оригинальные произведения. В любом случае нас не может удовлетворить только констатация факта заимствования или подражания, важно еще выявить и объяснить причины и характер именно такой рецепции.

Важно и другое: рецепция литературного произведения определяется актуальным для эпохи эстетическим кодом, который устанавливает линию «горизонта читательских ожиданий» (термин Г. Юсса). Поэтому, даже опираясь на некий текст-образец, русский автор приспособливает его к уровню читательской аудитории, не говоря уже о том, что его собственное восприятие определяется представлением о сущности жанра, к которому он обращается.

Роман для русского читателя и писателя XVIII в. – это вымышленные приключения и речи. Данный жанровый субстрат в 60-е гг. определяется принципами дедуктивно-силлогистической риторики. Ориентируясь на эти принципы, Ф. Эмин адаптирует, например, художествен-

ные открытия *Новой Элоизы* Ж.-Ж. Руссо в романе *Письма Эрнеста и Доравры*.

В самом деле, великий француз в своем романе обращается к возможностям натуралистской риторики, которая, сделав «страсть» объектом изображения и объявив естественность стиля критерием художественности, по существу означала наступление кризиса двухтысячелетней риторической культуры. Сентиментализм как предвосхищение романтизма, который объявит войну риторическому нормативизму, возникает как бы в пограничной зоне: испытывая существенное влияние риторической культуры, пусть даже в ее «закатном», натуралистском варианте, он свидетельствует о внутреннем саморазладе риторической культуры.

Действительно, *Новая Элоиза* во многом имеет художественно противоречивый характер. С одной стороны, в романе присутствует жесткая авторская воля, которая проявляется прежде всего в логической выстроенности композиции, где каждая часть представляет собой разработку определенной сюжетной ситуации. Но, с другой стороны, в рамках «ситуаций» автор проявляет поразительное психологическое мастерство, благодаря чему ситуации-«гравюры» оживают. С одной стороны, Руссо довлеет всему произведению, превращая его в иллюстрацию к собственной философской системе, но с другой – подчеркнуто дистанцируется от персонажей, настаивая на своей миссии публикатора и предоставляя читателям право голоса и самостоятельного бытия в художественном мире произведения. С одной стороны, его персонажи вполне укладываются в рамки характерологической классификации, с другой – их внутренняя жизнь, жар сердца описаны так ярко, автор столь мастерски использует психологические возможности изображения «с разных точек зрения», что образы героев обретают многомерность и глубину. Наконец, с одной стороны, в романе ощущается влияние нормативного стиля, стиля перифразы, с другой – изощренная риторическая техника преодолевается Руссо для создания иного, «чувствительного красноречия», «красноречия сердца», т.е. в романе происходит отрицание логически обусловленного стиля ради утверждения стиля естественного.

Сравнение двух романов показывает, что Ф. Эмин не воспринял натуралистскую риторику, адаптировав ее до уровня дедуктивно-силлогической риторики. Он изменяет соотношение персонажей и обстоятельств: если Руссо интересовали необыкновенные (в смысле – с большим духовным и человеческим потенциалом) люди в обыкновенных

обстоятельствах, то Эмин остается на характерном для любовно-авантюрного романа соотношении – заурядные люди и необыкновенные события. Заурядность Эрнеста и Доравры обеспечена не только их покорностью судьбе и приверженностью общепринятой морали, но и не в последнюю очередь тем, что традиционная сентенциозная риторика, по правилам которой думают и выражают свои мысли герои, исключает проявление индивидуальности и делает невозможным создание индивидуального (незаурядного) характера. Соответственно, если у Руссо источник драматических коллизий в судьбах героев находится внутри их сознания, то у Эмина – всегда вне, во внешних обстоятельствах: так, в *Новой Элоизе* препятствием для счастья влюбленных является желание Юлии соответствовать нравственному долгу общественного человека, а в *Письмах Эрнеста и Доравры* – «ловушки судьбы» в виде появления мнимоумершей жены героя, а затем замужества героини.

Закономерно поэтому, что письма героев Руссо – это анализ их душевного состояния, их чувств, а письма Эрнеста и Доравры – бесконечный анализ понятия «любовь»; развитие сюжета от письма к письму у Руссо мотивируется быстро меняющейся реальностью, переживаемой человеком, а у Эмина роль события как двигателя сюжета изначально ослаблена и на первый план выходит механическое нанизывание слов.

Позаимствовав у Руссо форму эпистолярного романа, Эмин «не заметил» новое качество психологизма романа. И это не случайно: восприятие «чужого» всегда ограничено уровнем «своего» эстетического сознания.

Роман требовал полной перестройки всей системы отношений внутри произведения, прежде всего отношений между автором и его героями, между текстом и реальностью, между словом и вещью. Поисками путей к этим открытиям обозначена русская проза 1770-х гг., которую создавало уже новое поколение русских романистов (М. Чулков, М. Попов, М. Комаров и др.). Закономерно, однако, что эти поиски – при всей их разнонаправленности – будут тоже происходить либо внутри риторической культуры, либо в свете ее отрицательного осмысления.

## Summary

### **Eighteenth-Century Russian Novel and the Rhetoric**

The idea of the influence of rhetoric culture on the formation of narrative technique of prerealistic novel became one of the most fruitful ideas of the modern historical poetics.

This problem is considered here on the material of the Russian novel of 18-th century which was developing in 1760-1770-s in the sphere of action of rhetoric culture. As rhetorical culture defines the specific peculiarity of sociocultural situation and the type of artistic thinking at this time in Russia, the early Russian novel is adapted inevitably to current rhetorical code. At the same time the principal incompatibility of the novel and the rhetorical universum which caused the peculiarity of poetics of the early Russian novel became the stimulus for the search for its own genre content and its own genre form.

The process of the genre self-determination defines the sense of the assimilation of European novel tradition in Russia which was not a mechanical transplantation but a creative reception of the „foreign“ opposite to the domestic aesthetic thinking.